الفصل الأول

طبول على امتداد الموهوك:
أمريكا أسطورة، وأسطورة أمريكا

أن تعيش في أمريكا يعني أن تبقى مسكوناً بالخوف، بالقلق وبانعدام الأمن؛ أن تكون محاصراً بالأشكال المحتملة من الأذى، العدوان والنوايا الخبيثة. لقد أصبح خوف أمريكا وأسلوب تعبيرها عن رغبتها في الدفاع عن النفس قضيتين كوكبيتين منذ أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر، 2001 المرعبة. إلا أن الحالة نفسها ليست نتيجة الهجوم المروّع على مركز التجارة العالمية. ليس الأمر نتاج انقضاض ـ من جانب الإرهاب الدولي ـ نجح في اختراق أسوار حماية الوطن الأمريكي. فمنطق رد أمريكا على الإرهاب هو من صياغة التاريخ وجملة أشكال الرعب الخاصة التي يقوم عليها مفهوم أمريكا للتاريخ. يبقى الخوف بالنسبة إلى أمريكا شرطاً أصلياً، طبيعياً؛ هو الطقس الفطري الإجباري المصاحب للولادة؛ هو الشرط الموروث عن وجود سريع العطب وهش لابد من الدفاع عنه باطراد. في غياب الخوف ليس ثمة أي أمريكا. وقد جاءت أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر الرهيبة لتصفع وَتَراً بالغ العمق في الروح الأمريكية لأنها كانت قابلة لأن تُفهم عبر أفكار مألوفة راسخة الجذور وقديمة في ثقافة الأمة وتاريخها.

يبقى شبح الخوف حائماً كواقع في تاريخ أمريكا السردي، في أسطورته وفي حكاياته الخيالية. لقد كان قوةً دافعة للمسعى الأمريكي. إن شجاعة الأبطال الضارية في وطن أرباب الجرأة والتحدي تطغى على مطلع الرواية الرسمية لمغزى حَبْكة القصة. إلا أن البطولة والشجاعة،

في غياب الفظاعات التي صقلتهما، تبقيان بلا معنى. والعملية الانتقائية التي تترجم التاريخ إلى أسطورة مصممة لتأكيد سلسلة راسخة من الموضوعات، القيم والأفكار المستخلصة من تجربة خاصة. فالعلاقة الخاصة القائمة بين المشهد والبيئة، صورة سياق التاريخ الخلفية، هي التي تؤكد أهميتها الدائمة. وبالنسبة إلى مستوطنيها البيض كانت أمريكا عالماً جديداً زاخراً بفيض من الأخطار الغريبة، غير المألوفة. كانت مسكونة بأناس ظلوا يشكلون تهديداً مطرداً لمسيرة الاستيطان الأوربي المتقدمة، وتحدياً، في الوقت نفسه، لفكرة أن يكون المرء إنساناً، تلك الفكرة التي رسختها القوانين الطبيعية التي اشتقها الأوربيون من دينهم وتاريخهم. لا تدوم الأساطير الدائمة إلا لأنها حلول لمشكلات محددة قابعة وكامنة في أعماق الخلفية. إن الأنواع الخاصة من الخوف، أساليب فهمها والرد عليها في عملية صنع أمريكا، هي التي تشكل التراث الثقافي للأمة.

"الأسطورة" كلمة خاصة جداً. فالأساطير ليست إلا روايات أصل وإبداع ظواهر هي ظواهر اجتماعية وجماعية أكثر منها فردية. والروايات الأسطورية تؤلف حُزَماً من القيم والمعاني المتوارثة من جيل إلى آخر، مشكِّلةً خطاباً، لغة أفكار وعلاقات يوظفها المجتمع لتحديد هويته، لفهم ذاته، لغةً تفسر العالم المحيط تُتَرْجمه وتتولى صياغته. تتمثل الأسطورة بالطقوس؛ تقوم بتمكين الرموز ولغة الرموز ونشرهما. فالقصص الأسطورية التي يعاد سردها مع تغييرات في مواضيع التأكيد إن هي إلا وسيلة من وسائل التكيف مع التغيير الحاصل، حيث تجري إعادة تشكيل الموضوعات والأفكار ليس فقط لأخذ التغيير الحاصل في الحسبان بل ولتوسيع جملة المعاني والقيم التي تتحكم بمسار التغيير.

فالأسطورة هي سياق الفهم الذي يجري التاريخ فيه، وكثيراً ما تكون الأسطورة أقوى وأهم من الواقع التاريخي المجرد. وسائر الشعوب والأمم تستطيع أن تتصرف وهي تفعل كما لو أن الأسطورة كانت حقيقة وتخلص إلى إلباس الأسطورة ثوب الواقع. ما من مجتمع إلا ويملك رصيداً من الأساطير. وفي حال أمريكا، وهي بلاد جرى استيطانها وأمة تم إيجادها في زحمة فيض من الرسائل والبيانات والتصريحات، قد نتمكن من رؤية الأسلوب الذي اعتُمد لاصطناع تراثها الأسطوري من تاريخها، لتأليفه بوعي، لتوظيفه بإصرار مطرد، لنشره على نطاق واسع ولإخضاعه لسلسلة من التحويرات الحصيفة على مر الزمن. تتم مَسْرَحَةُ الروايات الأسطورية وإسكانها بشخصيات تمثيلية تقومُ أدوارُهم بترجمة مغزى وتواترات المُثُل والوعي الأخلاقي الأمريكيين. وهذا التراث الروائي المفعم بالحياة يشكل الروح الأمريكية ويثقفها. ومن الطبيعي أن صيغها تُحوَّل إلى أفلام سينمائية.

لاستكشاف روح أي ثقافة ليس ثمة ما هو أفضل من النظر إلى ما هو باد بوضوح. إن السينما هي وسيلة أمريكا الجماهيرية، تكنولوجيا التعبير الذاتي الجديدة التي اجتذبت هموم الأرض وشعبها، تاريخهما، أسطورتهما وتطلعاتهما. وعبر توظيفها لصيغ الأدب الأمريكي الروائي؛ من خلال إعادة سرد حكايات أفلام الرعب الرخيصة، روايات العشر بَنْسات والصحف الصفراء؛ عن طريق تصوير مشاهد الأساطير والخرافات وشخصياتهما المعروفة؛ وانطلاقاً من تحقيق حياة كتلة سكانية حضرية جديدة في وسيلة التعبير الأكثر تعبيراً، وهي من صنع أناس من هذه الكتلة السكانية الحضرية من أجل أولئك الذين كانوا جمهور النظارة: تبقى السينما الإنتاج الأكثر نموذجية للثقافة الأمريكية،

وأعظم سلعها المصدرة رواجاً. فسينما النيكلوديون الغامزة، الشاشة الفضية في دارة العرض المخملية الفاخرة، القناعة الأخيرة بسينما العائلة، العروض متعددة الرسائل في زاوية التسوق: تضافرت جميعاً في أَسْر أمريكا، حاشدة الأمة لأن ما كانت تعرضه ظل صورة محتملة لماضي أمريكا، حاضرها ومستقبلها. تولَّتْ الأفلام مناقشة الذات الأمريكية، إعادة تشكيلها، التعبير عنها وتضخيمها، في احتمالات صيرورتها نموذجاً إرشادياً (بارادايماً) ثقافياً بامتياز، وسيلة التعبير المعتمدة عن التراث الأسطوري الأمريكي، ماضياً، حاضراً ومستقبلاً.

من الواضح بجلاء أن محرك أكثر أشكال هذه الرواية روائية هو الخوف. إنه أكثر من مجرد حيلة مسرحية تقليدية. فالسينما الأمريكية تطلعنا على صيغ خوف أولية وأصيلة ميزت تاريخ أمريكا، متجذرة في المكان والزمان ناشطة عبر الزمن. ثمة أنواع طاغية واستثنائية من الخوف تتميز بأنها أمريكية من حيث الجوهر. تغوص السينما عميقاً في عملية استكشاف الجذور الخصبة للروح الأمريكية. تبين لنا كيف تبلورت هذه النظرة المعقدة إلى العالم؛ تطلعنا على هواجسها وهمومها وعلى أساليب التصدي لها. تقوم السينما برعاية ونشر مواقف صحيحة من، وردود سليمة على الخوف، مواقف وردود تكون مجسدة للتيسير عبر شخصيات مألوفة وقصص نمطية تلبي الحاجة وتُمْتِع لأنها شديدة التناغم مع الجمهور.

طبول على امتداد الموهوك فِلْمٌ ملحمي الأفق، عائلي التركيز؛ حكاية براري متوحشة. كان إنتاجه في 1939، العام الذي شهد قيام هوليوود بإحياء الوسترن من جديد بوصفه أحد ملامح النص السينمائي الرئيسية، مدشناً فترة امتدت ثلاثين سنة ظل فيها هذا الوَسْتَرْن عنصراً

مركزياً من عناصر الثقافة الشعبية الأمريكية. مُخْرِجُ الفلم هو جون فورد، وهو بكل بساطة أستاذ الوسيلة والرجل المسؤول إلى حد كبير عن صياغة وتشكيل تصورنا البصري للغرب الأمريكي. في عام 1939 نفسه قام أيضاً بإخراج فلم عربة الركاب، ذلك الفلم الذي وضع جون وين على طريق النجومية بوصفه التجسيد السينمائي الأيْقوني لبطل الوَسْتَرْن مع أشياء كثيرة أخرى. وعربة الركاب هو الأكثر حساسية، الأعمق رثاءً، الأصدق أسطورية والأشد إبهاراً بصرياً بين سائر أفلام الوَسْتَرْن جميعاً. كذلك قام فورد بإنتاج السيد لنكولن الشاب، فِلْم روائي عن بدايات حياة أبراهام لنكولن تركز اهتمامه على مكانة الرجل المركزية في الأسطورة الأمريكية، في مخيلة الجمهور العام وفي الإيديولوجيا السياسية. كُلٌّ من هذه الأفلام صورة مدروسة لما ظل يبهر جون فورد خلال حياته العملية: لصنع الأسطورة ولأهمية هذه الأسطورة في صياغة فكرة أمريكا.

يبدأ **طبول على امتداد الموهوك** حيث تبدأ أمريكا. تقول العبارة الافتتاحية: "1776، سنة إعلان الاستقلال". المشهد الأخير هو مشهد وصول فصيل عسكري حاملاً العلم الجديد للأمة أو الدولة الجديدة: "هو ذا. ذلك ما دأبنا على القتال في سبيله. ثلاثة عشر شريطاً ممثلاً للمستعمرات، ثلاث عشرة نجمة في دائرة ممثلة للوحدة". إن الفلم سلسلة متعاقبة الحلقات من المشاهد والصور الأيقونية، الموسوعية في دلالاتها، وشاملة لجميع العناصر مذابة في بوتقة الحكاية التقليدية الأسطورية لكيفية نشوئها الأول والحالة التي وصلت إليها.

يتمثل التركيز العائلي للفلم بقصة جِلْ مارتن وزوجه الجديدة مَجْدلينا. تبدأ القصة بزواجهما في غمرة نعيم من الحرير والترف في منزل أَبَوي مجدلينا، دار عظيمة واضحة الثراء في آلباني. بالقدر اللائق

من الاحترام والاعتبار يصلّي الحفل لأجل الزوجين "لدى انطلاقهما نحو البراري المتوحشة". عند انتهاء الاحتفال يصعد العروسان إلى العربة المتواضعة التي ستقلهما إلى مزرعة جِلْ في وادي الموهوك. يعلق الكاهن الذي عَقَد الزواج قائلاً: "كانت الأمور على هذا النحو دائماً منذ أيام التوراة، يتعين على كل جيل أن يشق طريقه في مكان أو آخر"، عند مغادرتهما. سيكون بيتهما كوخاً خشبياً صغيراً تم انتزاعه من البرية الموحشة. على الطريق يلتقيان بكولدول المنحوس الذي يريد معرفة انتمائهما السياسي. إلى أي حزب سياسي ينتسب هؤلاء؟ "إلى الحزب الأمريكي" يأتي جواب جِلْ المقتضب البليغ. يرد كولدول قائلاً إن هناك شائعات تتحدث عن أن الهنود موشكون على عَقد صفقة مع المحافظين، أو مع الموالين للإمبراطورية البريطانية وقواتها. يصل الزوجان إلى بيتهما الجديد وسط إعصار مَطَري عنيف. النظرة الأولى إلى بيتهما الجديد تحدث صدمة لمجدلينا التي تصبح لانا من الآن فصاعداً. فالكوخ الصغير فظ الأثاث نكوصٌ قاسٍ عن الحياة المتمدنة التي اعتادت عليها. يعلق زوجها: "يبدو لي رائعاً لأنني بنيتهُ؛ لم يسبق أن خطر لي أنه قد يبدو مختلفاً لفتاة ترعرعت في منزل كبير مثل دارتكم". وفيما تكون لانا جالسة مبللة، مغطاة بالأوحال، مكتئبة، ينفتح أحد الأبواب. تلتفت. ثمة في المدخل شبح مهيب في الظل الداكن. إنه هندي. تزعق وتلوذ بحركة هستيرية بإحدى الزوايا مع تقدم الهندي نحوها. يدخل جِلْ مندفعاً بسرعة، عاجزاً عن تهدئة مخاوفها، يصفع زَوْجَه. يبين جِلْ أنهما مع هندي طيب. أما الهندي بلو باك العائد من رحلة صيد جالباً لهما نصف غزال فيقول: "صديق رائع. مسيحي طيب. هليلويا". غير أن لانا لا تقتنع؛ تعلن أنها ليست امرأة تخوم مضيفة: "لم يكن يحق لك أن

تجلبني إلى هنا؛ إنه مثير لقدر كبير من الرهبة مع ذلك الرجل المخيف، هندي وسخ".

بقَدْر مفرط من الإيجاز، جرى استحضار العناصر المركزية لقصة أمريكا. ورواية الفلم لن تلبث أن توازن بين مصاعب وصراعات التصالح مع البرية الموحشة من جهة وسلسلة المعارك التي تخاض للحصول على الأرض وإيجاد الجماعة، الأمة أو الدولة التي ستملكها من جهة ثانية. إن النضال لاجتراح حياة جديدة والعمل على انتزاع الوفرة من براثن البرية الموحشة مهددان دائماً؛ سيتعرضان للتعطيل والإطاحة من جانب المتوحشين وضمانهما الوحيد كامن في الاستئصال الجذري للأعداء. وانتصار الشخصيات المركزية، هؤلاء الرواد لا يتقدم إلا مع الخوف يداً بيد. يقوم نص الفلم على الابتهالات والصلوات. بعد لقاء كولدول يقال: "لم تُصابي بالرعب، أليس كذلك ـ ما الذي قاله الرجل عن المحافظين والهنود؟ "وبعد لقاء لانا ببلو باك يقال": لابد لكِ من التغلب على هذه الحماقة فتكُفّي عن الإحساس بالرعب". أخيراً، حين يضطر جِلْ للقيام بإغارة بطولية لنجدة القلعة المحاصرة، يؤكد: "لن تخافي. لن تشعري بالخَوف... قولي إنك لست خائفة". إلا أن الخوف متأصل، عميق؛ يدوم مع دوام الشخصيات المركزية. لدى تعرضها للسؤال، تستطيع لانا أن تقول إنها ليست خائفة وتطلب من زوجها أن يبذل محاولة يائسة لمساعدة الجماعة، ولكنها تصاب بالإغماء خوفاً لحظة مغادرته.

إنه فلم حركة تجري أحداثه في أعنف لحظات تاريخ أمريكا بوصفه منبعاً للأسطورة. لعل إنجازه الحقيقي هو استخدامه لصور الأسطورة ولغتها الرمزيتين لعرض القصة بطريقة تنسبها إلى كل من الماضي والمستقبل. وما يطفو على السطح إن هو إلا تعبير أكبر عن معنى

التخوم الموحشة بوصفها المدى الأسطوري الذي تم فيه اجتراح الشخصية الأمريكية، الشعور الأمريكي بحمل الرسالة والرد النموذجي على تهديدات طاغية.

ليست أمريكا إلا أمة مهاجرين فارين من ويلات العالم القديم. وحشد اللهجات والألقاب المتنافرة للشخصيات في **طبول** على امتداد **الموهوك** مثال لغنى الحياة المهاجرة التي كان جون فورد دائم الحرص على إدخالها في أفلامه، أكثر بكثير من اهتمامه الإجباري بإدخال الإيرلنديين. كانت صياغة أمريكا عملية ارتحال من نعيم مباهج صافية مع يقينياتها إلى جحيم البراري الموحشة، عملية عبور إلى بدائية شروط التخوم البسيطة ولكن المشرِّفة. تشكل عربة جِل ولانا إشارة بصرية إلى عربات الكونستيوغا المغطاة الأكبر التي ستتابع في تاريخ لاحق تراثهما بالانطلاق عبر السهول لاستيطان أمريكا كلها. على المستوى الأكثر عمقاً، ليس **طبول** على امتداد **الموهوك** إلا رحلة إعادة صياغة الذات. فجِلْ تمت إعادة صياغته بطلاً نموذجياً متناغماً مع الأرض، المزارع الأفضل الممكن القادر على إجبار أرضه على التمخض عن الوفرة. وبوصفه البطل، مسكون هو بفَيْضٍ من القابليات الفطرية التي تفوق نظيرتها لدى السكان الأصليين: هو يعلم أنه يستطيع أن يكون أسرع في الجري من مطارديه الهنود، حتى عبر براريهم الخاصة، التماساً للمساعدة وضماناً للنصر. تتعرض لانا، هي الأخرى، لعملية إعادة صياغة. فبعد وصولها مسكونة بالخوف، غارقة في الوحل، نرى لانا في المرة الثانية سعيدة مبتسمة، ترتدي ثوباً بسيطاً حِيكَ منزلياً، تجني المحصول وتفاخر باستعراض القروح على يديها. إنها تستمد القوة، الاكتفاء الذاتي والتعويل على النفس من الاستغراق في تجربة البراري

المتوحشة. في الأزمة الأخيرة تسارع إلى ارتداء زي حربي للقتال جنباً إلى جنب مع الرجال من أجل إلحاق الهزيمة بالأعداء. تهرب من حياتها القديمة وتغدو أم الأجيال المستقبلية التي سترث الوفرة التي هي الوعد الخصب للأرض. إن رحلة الهروب والانبعاث أو التجدد رسالة منقوشة بعبارات توراتية، مقروءة عبر قصص توراتية يتمثل معناها بضرورة إضفاء نظام جديد على المجتمع. تحتشد الجماعة في الكنيسة لاستعراض الطابع والسلوك الشخصيين لأعضائها، لتوفير إعلانات مفيدة لأعمال محلية، ولتأكيد الحاجة إلى ميليشيا محلية متطوعة ـ أي إخفاق في الامتثال من شأنه أن يفضي إلى الشَّنْق. إن الدين والمحن المشتركة، تلاحمهم في مواجهة البراري الموحشة والأخطار الطاغية التي تنطوي عليها، هي التي تشكل شخصية الجماعة ككل. هذه بالذات هي فكرة أمريكا مئة بالمئة.

تاريخياً، تبدأ أمريكا من البراري ومن مجابهة الآخر، السكان الأصليين. يقوم فلم طبول على امتداد الموهوك بتقديم الحرب الثورية، معركة انتزاع الاستقلال من الإمبراطورية البريطانية، بوصفها خلفية بعيدة. فالجنرال واشنطن والجيش القاري مشغولان كلياً في مكان آخر. سيتعين على التخوم أن تَقْلَع أشواكَها بيدها. فنزاع أهل التخوم سيكون مع الهنود. والمحافظون دائبون على بذل جميع أنواع الوعود للهنود، مشعلين حرب حياة أو موت، الحرب الناشبة بين الحضارة والهمجية. هذه هي الحرب الحقيقية لامتلاك الأرض، المعنى الحقيقي لصنع أمريكا. في سائر أحداث الاشتباك في الفلم يكون الهنود أكثر عدداً بما لا يقاس من حلفائهم المحافظين. والطرفان، كلاهما، المحافظون والأمريكيون، مستعدان لتجنيد الأمريكيين خدمة لقضيتيهما، إلا أن

لديهما، كليهما، مرة أخرى، احتقاراً صريحاً متساوياً للمتوحشين، وجون فورد يبالغ في تصوير الهنود وحوشاً، حاقدين وقَتَلة. وهو يستخدم أكثر الصور أيقونية وإثارة: فحين ينجح الهنود أخيراً في اقتحام الكنيسة، الحصن الأخير الذي لاذت به جموع النساء والأطفال، يبادر أحدهم إلى رفع فتاة صغيرة شعثاء الشعر فوق رأسه تمهيداً لتدميرها سَحْقاً. إنها الصورة الباقية التي ترسم الخط الفاصل بين الحضارة والهمجية، ذات النسب العريق المتكرر عبر التاريخ: من التقارير الأولى عن أمريكا الأصلية إلى الهون المتوحشين في بلجيكا الصغيرة المسكينة و"عصابات" قطع الرؤوس "المكسيكية" وصولاً إلى عراقيين دائبين على انتزاع المواليد من حواضنهم في الكويت. بصرياً يقوم الفلم بتثبيت حقيقة أن الهنود هم أهل البراري. حرفياً، نراهم قابعين خلف الأشجار، حيث يخرجون جاثمين كالحيوانات حين يقلد كولدول صوت أحد الطيور على الفلوت. نرى في البعيد السهل الفسيح الغارق في الشمس الذي يكون المستوطنون عبره عاكفين على هروبهم اليائس التماساً للوصول إلى القلعة من زاوية نظر الغابة الداكنة المحيطة التي باتت ملأى بأشباح الهنود المنبثقة من هذا الظلام للهجوم. يقوم الهنود بحرق كوخ جِلْ ولانا وتدميره عبثاً، محطمين مقتنياتهما المنزلية القليلة، عابثين بدولاب الغزل كما لو كان مثار فضول غير قابل للفهم قبل رميه طعاماً لألسنة اللهب. يحرقون المحصول وهو ما يزال في الحقل. إن المجاورة مباشرة: في الحلقة السابقة اجتمع المستوطنون لمساعدة جل ولانا في استصلاح المزيد من الحقول لتوسيع المزرعة. يوقدون ?ناراً بديعة ?من الأخشاب التي باتت حطباً، في ممارسة خاضعة للتحكم لعملية جعل الأرض قابلة للزراعة ـ جذر مفهوم الحضارة بالذات وما يرتبط بها من أفكار: مثقَّفة،

مهذبة، متعلمة. بالمقابل، يحرق الهنود دون تمييز، بطَيْش، بقوة تدميرية هوجاء تقويضاً للحضارة في الصميم.

يقوم جون فورد بتقديم الهندي تماماً كما يصف رتشارد سلوتكين دور الهنود في الرسائل والأفكار الأمريكية: التجسيد الشيطاني الخاص للبراري الأمريكية[1]؛ هذه الفكرة تأتي مباشرة من أولى التقارير عن الهنود في الأدب الشعبي الذي اضطلع بدور التعبئة والتجييش من أجل استيطان أمريكا الشمالية. تحدث الكابتن جون سميث في رسائله عن فيرجينيا قائلاً: "الرب الوحيد الذي يعبدونه هو الشيطان.[2] إن المغامر ومشروع الرجل، جون سميث، كاتب استيطان جيمستاون الأصلي، هو مؤلف ما هو أكثر بكثير من أسطورة بوكاهونتاس. ومتوجهاً بكتاباته في العقود الأولى من القرن السابع عشر إلى جمهور إنجليزي، كان سميث يعبر عما هو تقليدي في عصره من آراء وأفكار، هي نتاج التاريخ والمفاهيم الأوربيين. أولئك الذين ألهمهم واستنفرهم لقبول تحدي أمريكا هاجروا مصطحبين صورته وجملة المواقف التي شكلته حية في أذهانهم. إلا أن جون سميث لم يكن مستوطناً دائماً في أمريكا، إذْ لم يكن سوى حامل مشعل ريادي وداعية. أما أولئك الذين هاجروا لبناء حياة جديدة في العالم الجديد فبادروا إلى صياغة معاني وتناغمات جديدة من رحم البراري ومن قلب الناس الآخرين الذين التقوهم هناك[3].

أمريكا هي الأرض التي عُثر عليها حديثاً، هي "العالم الجديد- النوفوس موندوس Novus Mundus، عنوان رسالة أمريغو فيسبوتشي واسعة الانتشار سنة 1503 - 1504 كانت تلك ثورة في النشر ما لبثت أن نجحت، بفضل الآلة الدعائية، في إضفاء اسم الرجل على القارة الجديدة عام 1507. أولئك الذين أوجدوا أمريكا جاؤوا من أوربا

مصطحبين ثقافة أوربا، أفكارها وأساطيرها. جاؤوا إلى أرض كانت برية ينطبق عليها ما هو تقليدي من معنى للبرية. تصويرُ الغابات بؤرة للإرهاب، مصدرَ تهديدٍ دائم للحضارة قديم حقاً. يعود الأمر إلى الرومان الذين أورثونا كلمة "وحشي"، التي تعني في لغات أوربية مختلفة الغابة من جهة وأهل الغابة من جهة ثانية. وفي النهاية سقطت روما بيد هؤلاء البرابرة. ومع الإطاحة بالإمبراطورية، صارت روما مركزاً لنشر المسيحية الرومانية وللاستعادة المثالية لأمجاد القانون والنظام الرومانيين لتمدين قطعان البرابرة الذين ما لبثوا أن أضحوا باقة الشعوب الأوربية. لقد أصبحت البرية بوصفها أيقونة وصانعة خط فاصل بين الحضارة والبربرية مرجعية خارجية من ناحية وداخلية من ناحية أخرى مشحونة حتى الثمالة بالإيديولوجيا والتعاليم المسيحية. خارجياً، كانت الشعوب المقيمة في البراري أو فيما وراء أوربا بربرية بالفطرة وخارج القوانين الطبيعية المحددة من قبل الحضارة المسيحية؛ وعلى الصعيد الداخلي شكلت البرية علامة شخصية وروحية للتعليم الأخلاقي واعتماد القوانين الطبيعية للحياة الصالحة. وهذه الأفكار كانت من الموروث المشترك لمجموعة الشعوب التي استوطنت أمريكا.

إن الخوف من البرية، الخارجية والداخلية، بقي مستمراً في أوربا القروسطية متجسداً بشبح الإنسان المتوحش، بصورة صاحب الشعر الطويل المسلح بعصا غليظة للقوى الهمجية، غير الطبيعية والشيطانية[4]. لم يكن لِعالم أوربا القروسطية المطوَّق أي تجربة مباشرة ذات شأن مع آخرين ـ غير أوربيين. ما كان متوفراً بكثرة تألف من قصص رحالة مفعمة بالحياة وصور أيقونته عن أقوام همجية من أناس غريبين، غير طبيعيين شكلوا جراء اختلافهم ـ جسدياً، مادياً وروحياً ـ

عبرة إيديولوجية مؤكدة لمعنى أن يكون المرء متحضراً. وقد تمثل جوهر الحضارة بالهوية المسيحية، مقيدة بأصولية إيمان وممارسة محددة للشخص، بل للمواطن في الحقيقة، ولمجمل مفهوم القانون الطبيعي من ألفه إلى يائه. تبقى البرية أطروحة توراتية قوية. فمن قلب البرية تمت قيادة بني إسرائيل إلى أرض كنعان، أرض اللبن والعسل الموعودة. وظلت البرية مكاناً فيما وراء الحضارة، مكاناً زاخراً بالخطر والإغواء. فيها نجح هارون في إقناع إسرائيل بعبادة الإله الزائف للصورة المحفورة؛ فيها جرى إغواء يسوع، حيث عرض عليه إبليس سيادة أمكنة الأرض كلها. فما الذي كان أناس خرجوا من قلب مثل هذا التراث يستطيعون أن يتوقعوا العثور عليه في البرية سوى الخطر، المعنوي والمادي، جنباً إلى جنب مع الوحشية غير الطبيعية؟

في أمريكا كانت هذه الأفكار كلها واقعاً، لا مجرد وسائل تعليم إيديولوجية موجودة في الفنون والكتب. جاءت المجابهة مباشرة، داهمة. إنها رهبة لانا الهستيرية لدى رؤيتها لبلو باك للمرة الأولى. ثمة أفكار قديمة ومألوفة مجلوبة من أوربا اكتسبت معاني جديدة في غمرة التجربة المباشرة لاجتراح الحياة، أي حياة، في بيئة جديدة. تمثل ما كان يتردد في الأدب الأمريكي بالتناقض والغموض فيما كانت معاني جديدة تُستولد من رحم تجربة البراري.

جاء المستوطنون إلى أمريكا مسترشدين بصورة أرض كنعان، كما لو كانوا إسرائيليين جدداً. كتابات جيمستاون، المستوطنة الأولى في أمريكا الشمالية، مثلها مثل كتابات وأفكار مستعمري ميفلور Mayflow-er، الآباء الحجاج البيورتيانيين الذين حطوا في بلايموث روك، زاخرة بهذه الإشارات التوراتية. غير أن أرض عسل ولبن هؤلاء كانت هي

البرية. كان لابد من ترويضها، استصلاحها، زراعتها واستنباتها عبر إخضاعها لقوانين الحضارة، من خلال بنائها الواعي بوصفها حديقة. إلا أن النجاح، تحقيق حلم حياة جديدة في أرض جديدة، لم يكن يعني رفض البرية بل استسلاماً لها، احتضاناً لبساطة الكدح الريفي الفلاحي المشرِّف، من أجل السيطرة عليها. بداية كان النجاح يعني أيضاً التعويل على، والاستفادة من أولئك الذين كانوا يعرفون هذه البيئة الغريبة المختلفة، أي السكان الأصليين. في أمريكا يتعين على الأمريكيين، إذا أرادوا امتلاك الأرض وحيازتها، أن يصنفوا الآخر ويستوعبوه؛ دون التخلي عن التميز. عليهم، إذن، أن ينظروا في الاتجاهين في الوقت نفسه.

يجسد جون فورد هذا التناقض في شخصية بلو باك. نراه للمرة الأولى في ظل المدخل، شخصية أيقونية حقاً. ورد فعل لانا ليس إلا مبالغة في اقتباس هذا الشخص بكل ما ينطوي عليه من المخاوف، الأساطير والتصورات السوداء من الأدب. أما رد فعل جلِّ فينم عن رؤية بلو باك بوصفه "الهندي الطيب". ووظيفة بلو باك في طبول على امتداد الموهوك ليست أساساً سوى وظيفة تشنغا تشغوك في حكايات الجوارب الجلدية تأليف فنيمور كوبر، الأعمال الأدبية الأصلية التي تشكل منبع الوَسْتَرْن كجنس فني. ففي حكايات الجوارب الجلدية، يكون تشنغا تشغوك أبا هوهوكيه بالتبني الذي يعلمه طرائق البراري وأعرافها. في الرواد (المنشور سنة 1823؛ الأولى من حيث الكتابة، ولكن الرابعة من حيث التسلسل "يكون تشنغاتشغوك قد أصبح جون موهيغان، الباقي الأخير من قومه، دونما عائلة أو عشيرة. لقد أضحى هندياً مسيحياً، يشرب الويسكي ـ شخصية مشلولة، مروضة، خانعة، شاذة وشبه هزلية

على هامش مجتمع المستوطنين. في طبول على امتداد الموهوك ذلك بالتحديد هو دور بلو باك. يجلب للزوجين الواصلين حديثاً نصف غزال، إشارة واضحة إلى الإحياء الطقسي لأسطورة الهندي الطيب" في عيد الشكر السنوي بأمريكا. نرى بلو باك بوصفه شخصية هزلية ممسكاً بصفحة التراتيل التي من الواضح أنه لا يستطيع قراءتها ومصراً على إبقاء قبعته فوق رأسه وهو يحضر القدّاس في الكنيسة مع المستوطنين. إن بلو باك هو الذي ينذرهم بقدوم "الهنود المتوحشين"" راكضاً مقطوع الأنفاس لينقل خبر أن ثمانية من البيض يقودون مئة من الهنود في طريق الحرب. يصمد بلو باك ويقاتل مع المستوطنين في الحصن. وبعد المعركة المباغتة الأخيرة، حين يكون المستوطنون مشغولين بالبحث عن كولدول، يظهر بلو باك من خلف المذبح (منبر الكنيسة) ويضع رقعة العين التي هي سمة كولدول المميزة على عينه هو وهو يضحك. فـ "الهندي الطيب"، كما ظل هوكيه دائباً على تكرار الشرح بأسلوبه الكوبري الفريد القائم على الإطناب، يبقى واحداً من القوم المتوحش؛ إنها طبيعته. نُترك أحراراً في تصور المصير الذي لقيه كولدول على يد بلو باك.

في صياغته لدور بلو باك، يُظْهِر جون فورد مدى إتقانه لفن الصورة البصرية. يؤدي الدور الممثلُ الزعيم جون بغ تري الذي توفي في 1967 ودُفن في محمية أونونداغا بأعالي ولاية نيويورك من هنود سَنِيكا. كان في الحقيقة من أهالي المنطقة التي جرى فيها تمثيل الفلم. وحسب التقارير الصحفية كان جون بغ تري أحد النماذج التي اختيرت لرأس الهندي على قطعة النيكل النقدية، أيقونة بصدق. كانت هذه الشخصية أكثر من مصادفة، لأنه ما لبث أن كرر الدور نفسه جوهرياً في فلم فورد الوَسْتَرْن الكلاسيكي اللاحق: كانت ترتدي وشاحاً أصفر،

الذي أُخرج سنة 1948، حيث يمثل دور زعيم الآراباهو العجوز المذعن العاجز عن الاحتفاظ بولاء مقاتليه الشباب العازمين على الاشتباك مع فرسان الولايات المتحدة. وفي شخصية المهر الذي يمشي (بوني ذات ووكس)، يقوم الزعيم بغ تري حتى بتكرار كلماته المأخوذة من فلم طبول على امتداد الموهوك حين يقول: "أنا مسيحي. هليلويا. أيها الأصدقاء القدامى".

إن الهندي الطيب قابل للتعقب، دليل طريق التحكم بالبراري. غير أن الاستسلام للبرية من أجل تحويلها إلى حديقة مغامرة محفوفة بالخطر. أمريكا موجودة بوصفها معركة بين الخير والشر على المستويات كلها من الشخصي إلى القومي، وخوفها رهبة مقدسة. فالخوف هو الحافز على التماس بَرَكة الخلاص؛ والرهبة المقدسة من أفق السقوط جوهرية لبلوغ الإيمان الصادق والقلعة الحصينة الواقية من خطر الاستسلام للإغواءات والمباهج التي تزخر بها البرية المتوحشة المتساهلة على الصعيدين الخارجي والداخلي.

في منشورات أوائل المستوطنين ومواعظهم، مع بداية صناعة النشر في أمريكا، تكون البرية وطناً من ناحية ومصدر إغراء دائم من ناحية ثانية. ورسالة أمريكا متمثلة بإبداع حضارة جديدة، بالتحرر من نواقص وعيوب أوربا القديمة وبتحقيق جماعة مثالية في أرض بكر، بناء المدينة على التلة، نور العالم ونموذجه. أما إغراء البرية فهو التساهل، الاستسلام لا للبدائية المشرِّفة بل لإضفاء الخشونة والقسوة على غياب المعايير المتحضرة، النكوص الحقيقي والغرق في الهمجية المتوافرة في كل مكان. لعل أحد الانعكاسات الصادقة لهذا الخوف الدائم الذي جرى تطويره في وقت مبكر في الأدب الأمريكي فن رواية الأسْر أو العبودية.

فقصص الأسِّر تعالج موضوع الخوف من عبور الخط العنصري، لأنه رهينة حياة الوحشة. أما الموضوع العظيم الآخر في الفكر والمواعظ البيورتيانية (الطهرية)، موضوع كتب العصر الملازمة لأصحاب الضمائر الحية، فهو موضوع الصراع الشخصي مع الشر، كما تمت إدانته والتبرؤ منه من فوق منبر الكنيسة في طبول على امتداد الموهوك. إنه النضال في سبيل البساطة الفاضلة، الحشمة الأخلاقية الصادقة. إنها الوصية المدوية الصادرة عن القس روزنكرانتز الذي أدى دَوْرَه الممثل الذي لا يستطيع أحد أن يشكك بانتمائه الإيرلندي آرثر شيلدز، التماساً لـ ?طرد الشيطان القابع في العمق".

يبقى آرثر شيلدز، بلهجته الإيرلندية الانسيابية المحببة، أحد الممثلين الفورديين المفضلين. وقد كان جون فورد صاحب الفضل في جلب كل من شيلدز وأخيه الممثل باري فيتزجيرالد إلى هوليوود. ففي طبول على امتداد الموهوك، يقوم شيلدز بتوفير نغمة فورد المفضلة لموسيقا الكتاب المقدس. والكتاب المقدس، عنوان الالتزام بالأخلاق المسيحية عبر طوفان المحن والبلايا التي تفيض بها البرية، هو الحصن الواقي من السقوط في خطأ الغواية؛ إنها السمة المميزة التي تشكل شخصية أمريكا. إن الكاهن حاضر ناظر لتلاوة العبارات الملحنة لقداس العهد ـ أنا أعلم أن مخلِّصي على قيد الحياة..."ـ التحديد العقدي الذي تدفن به الجماعة موتاها، والذي يتعين عليها أيضاً أن تعيش بموجبه إذا كانت تريد تحقيق رسالتها. يبادر شيلدز، مثل الزعيم بغ تري، إلى تكرار هذه القطعة الجوهرية في فلم فورد اللاحق كانت ترتدي وشاحاً أصفر، الذي يؤدي فيه دور الطبيب الذي يرعى فصيل الفرسان على الصعيدين الجسدي والروحي. في طبول على امتداد الموهوك يتردد دوي عبارة

"طرد العدو القابع في العمق" خارج نطاق الكاميرا، محدثاً صدى في هدأة الليل تأنيباً لأحد المدافعين عن الحصن ودفعه إلى رمي جرة الويسكي بعيداً. هذه أكثر من لحظة انفراج خفيف جاءت لاستثارة الضحك. إنها لحظة عابقة بالمعاني في نظر جمهور الفلم عام 1939، وهو الجمهور الذي عاش تجربة الحظر (حظر المشروبات الكحولية). فروابط الدعوة إلى الاعتدال والمصلحين الأخلاقيين جزء دائم من رد أمريكا على البراري. إنها أساسية بالنسبة إلى حركية الحبكة في فلم عربة الركاب. يبدأ الفلم مع طرد العاهرة دالاس، البطلة التي سيجري إنقاذها، والطبيب السكران والمقامر من البلدة من قبل رابطة النظام والقانون. يبادر المشبوهون أخلاقياً هؤلاء إلى ركوب عربة الركاب للهروب إلى مكان أبعد باتجاه التخوم، مع تعرض الوحشية إلى الاستئصال جراء انتصار نظام الاستيطان الأخلاقي. فالانتصار على البراري والشيطان القابع فيها لا يتم إلا عبر استحداث القانون والنظام، هذا الاستحداث الذي يشكل الموضوع الأساسي لجنس سينما الوَسْتَرْن.

من شأن عملية بناء مجتمع مثالي، وهي رسالة أمريكا التحضرية، أن تستحضر ثاني نواميس المثيولوجيا الأمريكية: ناموس الرغبة في الخلاص من عيوب الفساد، الإكراه والاستبداد التي تثقل كاهل أوربا التي جاء منها المستوطنون. والانتصار لا يتم إلا في البرية وعلى الأعداء العنيدين الذين تحتضنهم. من العناصر المركزية لحركة طبول على امتداد الموهوك موضوع الجاهزية العسكرية، اللجوء إلى السلاح وإبادة العدو. إن القلعة الكائنة في جيرمان فلاتس هي بؤرة هذه الجماعة الحدودية، وهذا تفصيل ذو مغزى. فالقلعة سمة دائمة من سمات الوَسْتَرْن، آخر مخافر الحضارة المتقدمة، القلب الدفاعي لمجتمع مهدد

على الدوام، حصن حصين ضد محيط متوحش. زيارة جِلّ ولانا الأولى إلى القلعة هي للقاء الجماعة من جهة ولمشاهدة عرض عسكري للميليشيا المحلية من جهة ثانية. هذه الميليشيا مؤسسة ديمقراطية، مسؤولة أمام الجماعة وخادمة لها. حين يقرر الميجر تغريم عضو غائب يقوم أحد مرؤوسيه الجنود بثنيه عن قراره قائلاً: "كنت مؤمناً بأن سبب هذه الحرب هو الحؤول دون فرض رسوم باهظة دون موافقتنا". إنها ميليشيا جيدة التسليح. ما من أحد إلا ويملك مسدسه، وجميعهم أصحاب مهارة في استخدام مسدساتهم، بمن فيهم حتى الكاهن. تُدعى الفصائل للاستعراض أمام السيدات للتباهي بحركاتهم العسكرية. إلا أن اعتزازهم بالجاهزية يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير. يعلّق أحد الجنود بجدية قائلاً: "قسماً بالرعد، أراهن على أننا مؤهلون للتفوق على العالم كله بمشيتنا العسكرية".

لا اعتراض على الاعتزاز بحمل السلاح، ولكن من شأن صاحب مثل هذا الاعتزاز أن يجد نفسه في مواجهة هول الحرب ورهبتها. في واحدة من أقوى اللحظات، ينجح جون فورد في التقاط رهبة الحرب ليس من خلال مشهد قتالي معد سلفاً بل عبر كلمات جِلّ مارتن، تمثيل هنري فوندا. عائداً من المعركة، جريحاً ومحموماً، يتحدث جِلّ عن الهول الذي لا نراه. من الـ 600 رجل الذين شاركوا في المعركة لم يبق على قيد الحياة سوى 240. يقول جل: "قتلت رجلاً، ولكننا انتصرنا. أفهمناهم أنهم عاجزون عن الاستيلاء على هذا الوادي". فيما بعد يلتحق الكاهن بالركب بعد المعركة الأخيرة التي نكون شهوداً عليها. يغمغم جالساً وهو مصعوق ومسحوق: "قتلت إنساناً". إن للعنف ثمناً شخصياً. غير أن العنف هذا هو الفعل المركزي الذي يتم من خلاله إنجاز عمليات تجديد

الأمل، إعادة تفعيل الحلم بحياة. فضمان سلامة الأرض لا يتحقق إلا من خلال اجتثاث العدو من جذوره بالقوة العسكرية.

في **طبول على امتداد الموهوك**، ليس للعدو أي دافع، أي تاريخ، أي سبب أو أي منطق. إنه تجسيد صاف وصارخ للوحشية. لابد للجماعة من استئصال الأعداء، من دحرهم وسَوْقهم إلى قلب البراري، فـ"نحن نعرف جيداً ما سنتعرض له إذا ما تمكن بنو الشيطان هؤلاء من تجاوز هذه الأسوار". يرى المدافعون عن القرية نموذجاً حياً عن مدى حقد العدو. جو هو أول من يحاول الخروج من القلعة لطلب المساعدة، أداء وجيز نموذجي من قبل فرانسيس فورد شقيق المخرج. مدعوماً بشجاعة سيّالة، يخرج زاحفاً عبر ممر سري فيمسك به الهنود على الفور ثم ينشرونه كما ينشر النِّسْرُ جناحيه فوق عربة ملأى بالحشيش اليابس. يجري دفع العربة لتتدحرج إلى بقعة قريبة من أسوار القلعة ويستعد الهنود لحرق جو حيّاً. يبادر المدافعون اليائسون إلى إطلاق النار على الهنود العازمين على ممارسة عملية التعذيب هذه. ولكن سهماً ملتهباً ينطلق من خلف أكمة وينغرز في الحشيش الجاف.تشتعل حمولة العربة. في توتر يصل إلى حده الأقصى، يسارع الكاهن روزنكرانتز إلى إطلاق النار على جو لإنقاذه من عذابات الموت حَرْقاً. هذا هو الإنسان الذي قتله. في براري التخوم عدو لا يعرف معنى الرحمة. إنه الخوف الذي يتعذر اختزاله المشكِّل لجزء ليس فقط من سينما الوَسْتَرْن بل ومن أمريكا نفسها أيضاً. في عربة الركاب تكون المرحلة الأخيرة من الرحلة هي الهجوم الهندي، المشهد النموذجي المعروض على خلفية وادي النُّصُب. حين تنفد ذخيرة عصبة الركاب الصغيرة، يسارع هاتفيلد، المقامر، وهو جنتلمان جنوبي رائع، إلى معاينة مسدس جيبه طراز درينغر

ليتأكد من أنه ادَّخر طلقة واحدة أخيرة للسيدة، من أجل إنقاذها من المصير الذي لا يوصف الذي ستلقاه إذا ما وقعت بأيدي الهنود. ورصاصة الرحمة المتطرفة الأخيرة هذه لا يتم تجنب إطلاقها إلا بفضل سماع أصوات الأبواق المعلنة لوصول فرقة الفرسان التي تدحر الهنود وتعيدهم إلى أعماق البراري.

إن تجربة التخوم المتوحشة هي التي تميز أمريكا وتجعلها مختلفة. فجميع العناصر التي شكلت شخصيتها الجوهرية لم تتكون إلا عند التخوم. بإيجاز بالغ الحصافة، يحشد جون فورد في طبول على امتداد **الموهوك** الذي هو قصة أناس عاديين أسطورية، سائر أبطال وبطلات خَلْق الأمة أو الدولة الجديدة. وبوصفه أسطورة يشير السرد إلى، يستنتج ويستحضر جملة من الروابط، الأفكار، القيم والمعاني التي تجسر بين الماضي، الحاضر والمستقبل، في قصة فلم تعلن وتضمر أكثر مما يظهر بكثير. يعرض فورد علينا ما يطلق عليه رتشارد سلوتكين "أولئك الذين انتَزَعوا من رحم البرية العنيدة الغنية أمة بالقوة والعنف". يقوم سلوتكين بإعادة صياغة رواية وليم فوكز آبسالوم، آبسالوم! يا لها من إشارة مناسبة! في هذه الدراسة العظيمة لكتابات أجيال مستوطني أمريكا الأولى، يرى سلوتكين أن "هموم أولئك، آمالهم، مخاوفهم، عنفهم وتبريراتهم لأنفسهم، كما يعبر عنها أدبهم، حجارة أساس الميثولوجيا التي ترفد التاريخ (الأمريكي)"[5]. ليست حدود البرية إلا فضاء أسطورياً؛ وهي تتكرر لا في موقع جغرافي واحد ووحيد بل في كل مكان من التجربة والتاريخ الأمريكيين. بنظر سلوتكين أصبح تجديد الأسطورة عبر العنف المجازَ المشكِّل للتجربة الأمريكية. يبقى العنف الرد الدائم على الخوف، ضرورة الدفاع عن التجربة الفريدة في الوجود القومي

المتمثل بأمريكا. إلا أنه قائم على أساس من غياب الأمن المعشش في فكرة أمريكا ذاتها. لأن ما يقرره التاريخ وأسطورة التخوم هو أن أمريكا دائمة التعرض للهجوم، مكشوفة أبدياً على عمليات الإغارة والانقضاض من الخارج والداخل. بكل وعي، تم إيجاد أمريكا لتكون مختلفة، استثنائية؛ لتوفر بداية جديدة ذات فرص جديدة تمكّن جميع مستوطنيها من تحقيق أحلامهم. إلا أن فرص إعادة صياغة الذوات، تحقيق الأحلام، تعني استيعاب مفارقات البرية وملابساتها. يلمّح فلم **طبول على امتداد الموهوك** إلى هذا الخوف على التخوم الكلاسيكية. أما رواية آبسالوم، آبسالوم لفوكنر فيعالج بعداً آخر من أبعاد مجاز الخوف التشكيلي نفسه. التزاوج، تزاوج العرقين، هو مصدر الخوف. وعند تخوم البراري يجري إقحام الخوف من التزاوج على رواية الأسْر والعبودية، على الحاجة إلى اكتساب المعرفة، المهارات والوسائل اللازمة للنجاة من شر السكان المتوحشين مع البقاء في حالة انفصال. إنه تحدي الإذعان للبدائية المطلوب من البرية دون التخلي في الوقت نفسه عن قيم الحضارة ومعانيها، وصولاً إلى إضفاء صفة الكمال على تراثها من المثل التي انتُزعت من براثن الفساد والطغيان الأوربيين. ليست **آبسالوم، آبسالوم!** إلا رواية عن الأهوال العنيفة الناجمة عن التزاوج عبر حد اللون، عن العواقب المتواصلة للعبودية، منبع الوحشية الثاني المؤسس في أمريكا والموجود من بدايتها.

لعل الوَسْتَرْن هو النتاج الأكثر نموذجية للتراث الثقافي الأمريكي لأنه الأسطورة المحدِّدة المستمدة من تاريخ الأمة. إنه أسطورة لأنه يجسد أمريكا وهي دائبة على سرد قصة قيمها ومعانيها الخاصة على نفسها، وقد تمت إعادة سردها وتجديد تشكيلها للتعبير عن جملة تعقيدات

الثقافة الأمريكية، هواجسها المعاصرة وتحولاتها. هو ببساطة كاملة أكثر الأجناس الفنية خصباً، شعبية وشيوعاً في الثقافة الأمريكية. جرى التعبير عنه في الكتب، في المجلات والرسوم الهزلية؛ وعبر الراديو والتلفزيون جنباً إلى جنب مع السينما. لقد عاش فترات متباينة من حيث الرواج والحظ، ولكنه على امتداد العقود الثلاثة بدءاً بعام 1939، "كان صاحب الرواج الأكثر اطراداً ونمط فلم الإثارة الأوسع إنتاجاً مع بقائه ساحة ذات شأن لعمليات التصنيع والمراجعة الفعالة للأسطورة والإيديولوجيا العامتين"[6]. يرى جون جي. كاولتي أن أواخر الخمسينيات كانت إحدى القمم الرئيسية لشعبية أفلام الوَسْتَرْن. في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1958 كانت روايات الوَسْتَرْن تشكل10.76٪ من جميع الأعمال القصصية المنشورة، ونحو 1.76٪ من سائر الكتب. وفي السنة نفسها تم إنتاج ما لا يقل عن 54 فلم وَسْتَرْن. في عام 1959 ثمانية من العروض التلفزيونية العشرة الأكثر رواجاً، وفقاً لتصنيفات نايلسن كانت عروض وَسْتَرْن، مثلها مثل 30 من عروض أوقات الذروة. ومع حلول عام 1967، انتهاء العقود الثلاثة تقريباً، كان هوليوود ينتج نحو 37 فلماً من أفلام الوَسْتَرْن الروائية الرئيسية؛ وخلال أي أسبوع تلفزيوني نموذجي كان يكُرس لعروض الوَسْتَرْن نحو ثماني عشرة ساعة من أوقات الذروة، 16٪ من مجمل وقت المشاهدة[7].

بوصفها أسطورة وإيديولوجيا عامتين، قامت أفلام الوَسْتَرْن بجعل أطروحاتها وموضوعاتها جزءاً من البناء الثقافي للأمريكيين، كما لجمهورها الواسع من غير الأمريكيين. ولكن الموقع المركزي للتعبير عن الأسطورة والإيديولوجيا العامتين، النفوذ الثقافي للوسترن يتجاوز الجنس نفسه كثيراً. فالحد الغربي ليس تاريخاً بل هو تعبير عن أفكار

تدور حول معنى التاريخ، فضاء أسطوري حقيقي. إنه بلا زمن. يستطيع استيعاب هواجس قنّاصي السَّحَرة من معادي الشيوعية في الحقبة المكارثية: **شمس الظهيرة (هاي نون)** (1952)؛ الاهتداء إلى مرجعية تاريخية لفيتنام ومذبحة ماي لاي والتوقف لتأملها: **الجندي بلو (سولجر بلو)** (1970)؛ أن يكون جرعة سكر مروجة للتعددية الثقافية: الظاهرة التلفزيونية المتمثلة **بالدكتور كوين، امرأة الطب** (1993-)؛ أو أنشودة أقل عذوبة ولكنها مشحونة بالقدر نفسه من التعددية وصحيحة سياسياً دائبة على الإيحاء بالاحتمال التاريخي: المسلسل التلفزيوني الذي يحمل عنوان **الفرسان الشباب** (1989 - 1992). إن الأسطورة والإيديولوجيا العامتين المجسدتين والمعتمدتين عبر الوَسْتَرْن مألوفتان كثيراً إلى درجة أن من الممكن نقلهما وتوظيفهما في هيكلة أجناس فنية مختلفة تماماً. فالتخوم لم تكتف بالتحرك غرباً، بل توسعت لتصبح إطار مرجعية كونياً: موضوعاتها، شخصياتها المألوفة وأوضاعها؛ جملة استجاباتها المميزة وهواجسها الأساسية، تتعرض لإعادة التشكيل والتشغيل في مجرات بعيدة جداً جداً في "الفضاء حيث التخوم النهائية".

حيثما يقع موضوع التخوم، يكون مسبوقاً بالخوف وعاكفاً على تطوير ثقافة قائمة على الخوف بين صفوف حَمَلَة أي رسالة تحضيرية هم على الدوام مهددون من قبل أعداء حاقدين عنيدين. سيكون ملاذ المستوطنين الوحيد، وهو كذلك الآن، متمثلاً بالجاهزية العسكرية، بالفعل أو رد الفعل العنيف لاجتثاث الأعداء وإزاحتهم. والاندفاع القوي لجلب النظام الأخلاقي المستقر القائم على القانون والإدارة الديمقراطية معطوف على الخوف من أعداء منتشرين هم نقيض كل الوعد الذي ينطوي عليه هذا الوعد. كان فلم الوَسْتَرْن النص المثالي لإيديولوجية

الحرب الباردة، وعملية بناء دولة الأمن القومي في خمسينيات القرن العشرين كانت قمة الإنتاج بالجملة لأفلام الوَسْتَرْن لكل من الإذاعة، التلفزيون، السينما والصور الهزلية. نشأ الأطفال في طول العالم وعرضه وترعرعوا وهم يقلدون رعاة البقر والهنود، مجددين تفعيل معانيهم الأسطورية. والجيل الأمريكي الذي شب على حضور الوَسْتَرْن الدائم والطاغي بوصفه الإطار السائد للتسلية والترفيه الشعبيين كان أيضاً هو الجيل الذي شب على أصوات الأبواق المحذِّرة من الغارات الجوية، منخرطاً في التدريبات المنتظمة على النزول إلى ما تحت المكاتب تجنباً لإشعاع التفجيرات النووية: إنه هَوَس الخوف من تخوم البراري متجلياً بوصفه رعاية للخوف.

مثلها مثل التخوم الغربية تبقى تخوم الخوف دائمة التحرك أبعد وأعمق. في عقد الثلاثينيات عندما بات وعد الوفرة المتفائل والنزعة الانتصارية المرموز إليهما في الوَسْتَرْن متنافرين مع الخراب الاجتماعي الهائل الناجم عن الكساد الكبير، اهتدى موضوع الخوف إلى تعبير جديد. بادر هوليوود إلى استحداث سينما الرعب. وتخصص بأفلام وسترن حضرية متمثلة بأفلام الجريمة الدرامية النموذجية ومشاهد تبادل إطلاق الرصاص بين العصابات والقانون، تلك الأفلام التي أسَرَتْ وأعادت تسجيل أعداد كبيرة من مفارقات موضوع البرية، مثل **زئير العشرينيات** (**رورنغ تونتيز**)، **القيصر الصغير** (**لتل كايسر**) **والعدو العام** (**ببليك إنيمي**). كذلك ظل الموضوع المهيكل للخوف مواصلاً تقدمه. إنه يعول على أفلام كوارث مثل **الجحيم الهائل** (**ذه تاورنغ إنفرنو**)، **الزلزال** (**إيرثكويك**) **والبركان** (**فولكانو**). هو يقوم على تأكيد موضوع العالم المجنون بوصفه خوفاً من سلطان العلوم بما تنطوي عليه من خطر

تجريد المجتمع من علاقته بالسماء، من تقويض نظامه الأخلاقي الجوهري، ومن إلغاء وعد الحرية الفردية. قليلة هي الأمور التي يستطيع معشر العلماء التحذير منها والتي لا يتردد لها صدى في فلم قابع في شبكتنا المحايدة كجزء من رصيد ذاكرتنا البصرية ـ بدءاً بأفلام هابطة رخيصة وخفيفة إلى أخرى رفيعة المستوى مرموقة: من **المنتقم بالسم (توكسيك أفنجر)** (الناريدة "عروسة البحر" تنتقم عبر صيرورتها متحولة) أو **الخشرم (ذه سوورم)** (فأسراب النحل القاتلة ظواهر يومية متوقعة في الولايات المتحدة) إلى **الصويا الخضراء (صويْلَنْت غرين)** (رؤية مستقبلية متشائمة أضفت حياة سينمائية على قلق منظمة إيرث ووتش بشأن الزيادة السكانية المفرطة) أو **اليوم التالي (ذه دي آفتر)** (صورة مذهلة لعواقب أي حرب نووية).

صارت مظاهر القلق، اللاأمن وموضوعات هشاشة الحياة والحضارة المعقدة ما تناولها باري غلاسنر بالتحليل تحت عنوان **ثقافة الخوف**[8]. وهذه الثقافة نابضة بالحياة ليس فقط في السينما والتلفزيون بوصفها رواية نموذجية قياسية بل وقد صارت أداة معتمدة من أدوات ثقافة المعلومات، سلعة وسائل نشر المعلومات الأساسية، كما يقول غلاسنر. وبوصفها حزم معلومات تتوفر الظاهرة على صيغتها الصحافية وبنيتها الاستقصائية المميزة الخاصة. والأكثر أهمية من ذلك كله هو أن هذا المجتمع يتوفر على قابلية نشر الذعر، إشاعة الرعب من الأخطاء وغرس تصور زائف للتجربة الفعلية المعاشة لأكثرية المواطنين الأمريكيين. فالجريمة، المخدرات، الأقليات، الأمهات المراهقات، الأطفال القتلة، المايكروبات المراوغة المتحولة، الطائرات المتحطمة، حالة المرور المرعبة، الأورام السرطانية في كل شيء ـ القائمة تطول وتطول. الخوف

هو البضاعة الرائجة والشائعة في وسائل الإعلام الأمريكية. إن استعراضاً لشبكة أمريكا من البرامج الإخبارية التلفزيونية المسائية من شأنه أن يسلط الضوء على أن هذه البرامج قائمة على قصص مثيرة للذعر: مخاوف من أوغاد، من الأدوية، من الحالة الصحية، من التأمينات ومن البيئة؛ وأشكال الذعر من الأغذية غير الملائمة تشكل الموضوعات المألوفة المكررة بانتظام. إن ثقافة الخوف هي أمريكا؛ وهشاشة الوفرة المفرطة الحديثة هي الكابوس المطرد الذي يقض مضاجع أمة محكومة بالخوف. من شأن البقاء تحت تهديد انطفاء كل ما تعد به أمريكا أن يشكل الشرط الطبيعي لأمريكا المعاصرة. لا يستطيع المرء أن يعيش إلى الأبد، أن يرث وعد الحياة اللانهائية، الحرية والسعادة، إذا بقي عرضة لخطر الهلاك المحقق جراء سرطانات ناخرة تسلَّلتْ إلى جوفك مع ما تتناوله من أطعمة. فثقافة الطبابة والأدوية والعقاقير في أمريكا اليوم إنْ هي إلا سليلة خطّية بصيغة معلنة وعلمية للخوف من العدو الداهم، من باثالوجيا البراري الموحشة لأمريكا الأولى المبكرة. إنه خوف محفور بأحرف كبيرة في مؤسسة النزعة الاستهلاكية الحديثة.

بات مطلب الشعور بالخوف جزءاً من الذهنية والنفسية الأمريكيتين. ثمة دأب على تفعيل هاجس الخوف لإدامة النظام الرأسمالي الليبرالي القائم على المبادرة على جبهات كثيرة. فتغذية مخاوف الأمريكيين العاديين تشكل اليوم صناعة معتبرة تشمل كل شيء من إمكانية هلاك كوكب الأرض بفعل المجرات إلى الزئبق في السمك والمحاصيل الزراعية المعدلة وراثياً. لا يكف الجمهور عن قراءة القصص المثيرة ذات العناوين الآسرة. يتعرض السياسيون لوابل من البرامج

الداعية إلى تمحيص، تقويم ومحاربة سلسلة من المخاطر المحتملة الكامنة في عالم متزايد التعقيد، الخطر والهشاشة يوماً بعد يوم وعلى نحو متصاعد باطراد. إن صناعة الخوف توفر عملاً لأكاديميين متعطشين للمنح، الرواتب والمناصب الوظيفية؛ إضافة إلى ولعلهم بشركات ومؤسسات بحاجة إلى دراسات بحثية وتطورية ممولة من الخزينة العامة، كما إلى منتجات فعلية جاهزة للتسويق. ونهاية العملية ليست أمناً بل هي سلسلة سيناريوهات متنافسة مثقلة بنبوءات الشؤم التي تشوش المواطن العادي وتسوقه إلى الضياع. وهنا بالذات يكمن الخطر. غير أن النظام يدور لمضاعفة القلق دون العمل، بالمطلق، على تمكين المواطن الذكي، صاحب المصلحة، من تقويم نوعية المعلومات، احتمال الخطر أو مدى صلاحية التحرك ـ والإنفاق ـ الذي أقدمت عليه الحكومة باسمه ونيابة عنه.

ومن الطبيعي أن يكون العيش القلق على حافة الخوف دافعاً إلى الرغبة في التسلح دفاعاً عن النفس. من رحم موضوعات الروايات النموذجية القائمة على التاريخ الأسطوري تخرج الذهنية التي تغرس ثقافة امتلاك السلاح وعدم جواز مناقشة قضية التحكم بهذا السلاح. إن المخاوف الأولية، وصور اجتراح الحياة من البراري الأسطورية، متزاوجة مع آراء خاصة واردة في الدستور الأمريكي، تجعل مسألة اقتناء السلاح لا موضوع حوار عقلاني بل قضية هوية عميقة بالنسبة إلى الفرد والأمة. فالخوف يمكّن أي أمة شاهرة السلاح من تحقيق ذاتها، من بلوغ أهدافها ومن تحديد نمط حياتها، من خلال حيازة وسائل العنف والتحكم بها. إنه الحق الثابت في امتلاك السلاح. إنه الحق الراسخ في الدفاع عن الأمة الذي يتطلب إنفاقاً مطرد التنامي على

جيش مجهَّز بوسائل متزايدة التطور والتعقيد لتدمير واستئصال جميع التهديدات الفعلية والمحتملة على اختلافها.

ثمة خوف مصحوب بنوع من الإحساس بوجود خطر داهم يبدأ ويدوم مع فكرة أمريكا. وهو يعيش في حالة توتر مع الموضوع المركزي الآخر المحفور في صلب ثقافة الوَسْتَرْن: وسيلة الهروب من الماضي وإعادة صياغة الذات، امتلاكاً لإمكانية توسيع الآفاق وتحقيق الأحلام. تبدأ أمريكا بالنشر، بالعلاقات العامة وبالدعاية الهادفة. وأستاذ النشر والأسْطَرة الأول فيها، وهو الكابتن جون سميث، جاء إلى أمريكا وكيلاً لشركة فيرجينيا، شركة تجارية اعتمد نجاحها على اجتذاب أفواج من المستوطنين لتطوير الأراضي الجديدة ومحاصيلها. ما كان يباع لجموع المهاجرين المحتملين التواقين إلى الخلاص من الحروب، من المجاعة، من الفقر، من الاضطهاد، من القمع ومن القيود في أوربا، هي أحلام الوفرة والحرية الشخصية إذ كانوا سيتمكنون من إعادة بناء أنفسهم ومثالهم عن الحياة الصالحة في برية مرشحة لأن تتحول إلى حديقة. ما أضفاه الكابتن جون سميث، مدعوماً بالجنس النامي من القصص المنشورة عن الأرض الجديدة، على أمريكا هو التوسع، هو المجال المتعاظم باطراد وأفق النجاح الشخصي.

يشكل الهروب من إخفاقات العالم القديم، من كوابح أسلوب حياته، والفرصة المتاحة لتحقيق حلم ما هو جديد الموضوع الأساس للتخوم الدائبة على التحرك والتقدم والاتساع. ثم سرعان ما لبث أن أُضيف الهروب من المستوطنات الأصلية لأمريكا إلى الرصيد المخزون. فأولئك الذين لم تكن طريقة تطور الجماعات الأولى تعجبهم، أولئك الذين جاؤوا متأخرين كثيراً فَحُرِموا من الدسم، أو أرادوا مزيداً من

الأرض، وجدوا الفضاء الخالي للبراري الموحشة وسيلة هروب جاهزة فبادروا إلى إعادة خلق التخوم في أمكنة أبعد غرباً لجعلها الفضاء الحَرْفي والأدبي الذي يتيح لهم فرصة تعقب حلمهم. توفرت لتقليد السرد فسحة تنفس، تماماً مثل الأرض، فتوجب ملؤها بأناس مضطربين تواقين للهروب من أي شيء كان يجمد حركتهم أو يقيد حلمهم بتحقيق الذات. وهكذا فإن الهروب والنزعة الهروبية، مطاردة الحلم عبر إعادة بناء الذات في بيئة جديدة، متداخلان؛ يغدوان شديدي التضافر في جوهر أفكار أمريكا. ليست أمريكا، آخر المطاف، إلا الأمة الملتزمة دستورياً بالتماس السعادة. يبقى الهروب والنزعة الهروبية فكرتين في حالة توتر، مثل العديد من الموضوعات الأخرى في إطار التراث الأسطوري لأفكار أمريكا. أما النزعة البدائية المشرِّفة لتجربة البراري الموحشة فتنطوي على وعد توسيع الرخاء المادي المحتمل، وعد مراكمة مستويات معيشة صاعدة ووعد حياة الراحة الممكنة. في طبول على امتداد الموهوك، يخسر جِلْ ولانا بدايةً بيتهما مع مقتنياتهما. يواجهان معضلة العمل بالأجرة في أرض عائدة للغير، وهو بديل أقل شأناً، غير مستساغ ولكنه إجباري من التعويل الصعب على الذات والإقدام على الانخراط في عملية جعل الأرض الخاصة مزدهرة. غير أنهما لا يلبثان أن يحوزا مزيداً من الأرض وبيتاً شيد بالحجر، موروثاً عن السيدة ماك لينان، تلك الأرملة التي جاءا إليها للعمل بالأجرة. يغدوان في النهاية متوفرين على الوسيلة اللازمة لتحقيق الحلم الأمريكي.

لعل الهروب إلى أمريكا هو حق تعقب الوفرة والتحول إلى شخص عصامي جديد صانع لذاته. قليلون يحققون القفزة من الأسمال إلى الكنوز. إلا أن عيش الحلم هو فكرة أمريكا، هو أداء الإغواء والاستنفار،

هو الوعد المتمثل بعبارة -فقط في أمريكا-. بات الحلم النموذج الاستهلاكي المباع باطراد الذي يتم جعله متزايد التناسب مع القُدْرة الشرائية في السوق الجماهيرية بأمريكا. حقاً، ثمة جزء جوهري من مشروع التوسع الأمريكي كان متمثلاً بإيجاد تقنيات إنتاج جماهيري بالجملة لخدمة سوق جماهيرية. فنظام الإنتاج الأمريكي كان، كما بين دانييل بورستن،[9] رداً نموذجياً على الهروب الأمريكي وتحرراً من القيود التقليدية لأنماط إدارة العمالة والاقتصاد الأوربيين. في أمريكا وحدها كان خط إنتاج الفورد موديل تي T ممكناً ـ وهو موديل متوفر بأي لون بمقدار ما كان أسود، صُمم مع أخذ المواطن المتوسط العادي بنظر الاعتبار بما يمكّن مثل هذا المواطن من شرائه.

كانت النزعة الاستهلاكية بوصفها إحدى صيغ الهروب نوعاً من تخوم الوفرة المتسعة الدائبة على متابعة التحرك إلى الأمام. وقد بلغت مستوى تطورها الناضج بوصفها نمو ترويج نمط حياة، وهي الفكرة التي وُجدت أمريكا من أجلها. كانت عملية تطور تتم عبر وسائل الإعلام، بالنشر والإعلان. إلا أن ملحقاً أساسياً لانتشارها جاء متمثلاً بالسينما والتلفزيون. فعلى أحد المستويات كانت الأسطورة والإيديولوجيا المتجسدتين في الأفلام والبرامج تؤكدان أهمية حلم صنع نمط الحياة. وعلى مستوى آخر شُكلت تصاميم حلقات الأفلام ولاسيما التلفزيونية، بوعي، لإبراز، تحقيق وترويج مثال الحياة العادية الغنية بالأشياء المعلن عنها والمسوَّقة جماهيرياً. وعلى نحو حاسم اضطلعت السينما والتلفزة بدور ترويج ثقافة النجوم والنجومية. فنجوم أفلام هوليوود كانت ملتبسة، منطوية على كثرة من المعاني في الوقت نفسه. والأدوار التي مثلتها لم تكن إلا تجسيدات لعملية إدامة الأسطورة والإيديولوجيا

العامتين والحفاظ عليهما. والنجومية كانت تتم عن طريق التماهي مع الشخصيات الممثلة، حيث يتبنى بطل الشاشة جملة القيم المتجسدة في الشخصيات. غير أن النجومية تتضمن، بعد بلوغها، انزياحاً حاذقاً يمكّن بطل الشاشة الممثل للنجم من إضفاء معنى على الأدوار التي يؤديها. تبقى النجومية أكثر بكثير من مجرد إضفاء نمط واسم على العنوان. إنها عملية اكتساب شخصية تتجاوز أي دور محدد، تساهم في كل دور تؤديه وتنتقل مع النجم إلى قلب الحياة اليومية. فأي نجم أكثر من ممثل؛ وعبارة "ممثل شخصيات" تميز ذلك الذي لا يكون نجماً. لعل أعظم الأدوار المؤداة من جانب ألمع النجوم في السماء هو هم أنفسهم: الشخص المؤلف من الخيال والواقع، من الشريط السينمائي والحقيقة. كانوا أيضاً أناساً حقيقيين مثّلوا التجسيد الأعظم للحلم الأمريكي، أناساً ناجحين عاشوا وعد الوفرة. كانوا المحور في صناعة إعلامية متعطشة للنجومية ذات شهية غير قابلة للإشباع مع قدرة فائقة لإشاعة صور النجوم على أنهم نماذج لنمط الحياة، رواد طليعيون جديرون بالتقليد في خيارات الناس العاديين لنمط الحياة.

تنطوي نزعة إعادة صياغة الذات وتحقيقها الهروبية المنعكسة على مرآة فكرة الحلم الأمريكي على معنى آخر، دلالة أخرى. إنه نشوء التسلية بوصفها عاملاً مركزياً من عوامل التجربة الإنسانية. لقد حدد نيال غابلر إطار النموذج الإرشادي (البارادايم) على أنه الحياة سينما.[10] ثمة قصص أسطورية انبثقت من الأفلام وباتت عاكسة للذات، جرى تعلُّمها من وسائل الإعلام ثم واصلت مسيرتها لإعادة تشكيل الواقع نفسه. إنه صعود أنماط حياة النجوم بوصفها نماذج وجود مثالي. لقد أصبح المشاهير مادة روايتهم الأسطورية الخاصة، نسخ سيرة

فلم في الواقع عن الروايات النموذجية لسيرة الفلم. إن قصص المشاهير تحدد معالم خلفياتها العادية، محن ومصاعب الحياة المبكرة، التفاني والاجتهاد اللذين يفضيان إلى ما هو حتمي ـ إلى الاختراق الكبير حيث تتجلى البراعة والصفة النجومية بوضوح. تقوم ثقافة الشهرة على تسويق فكرة تكرار ونسخ أنماط الحياة النجومية هذه وعرضها أمام الجمهور العريض إلهاء له عن الواقع، ولكنها ما لبثت أن أصبحت الواقع نفسه.

تبقى التسلية، كما يقول غابلر، محور الحياة الأمريكية الأول، البؤرة التي تشهد تناول القيم تعبيراً، أداءً، تأكيداً، نشراً، تعليماً، إذاعةً، تصديقاً وأَسْطَرَةً، بطرق قائمة على اللهو والمتعة. تبقى أمريكا بوابة الهروب إلى عالم الإمكانيات. تبقى أمريكا المكان الذي تكون فيه الإمكانيات والاحتمالات أكثر واقعية، أكثر أهمية، من الظروف الفعلية. ليس الحلم الأمريكي إلا تجربة القلة المعتَمدة والمحتضَنة من قبل الكثرة. وما يديم الاحتمال المستحيل هي قوة إغوائه، انحرافه عن زحمة الوجود العادي، المبتذل، قدرته على الإمتاع والتسلية. وفي أمريكا فإن هذه التسلية هي أداة الجماهير. إنها الملاذ للهروب من رقابة السلطة والنُّخَب. إنها مطلوبة، وموفَّرة، من جميع مناحي الحياة الاجتماعية. في أمريكا، حتى الدين يقوم على تاريخ طويل من الاضطلاع بدور التسلية. فاجتماعات الإحياء في الخيم التي درجت على الترحال عبر البلاد أداة من أدوات الإنجيلية الجماهيرية كانت تسلية، كما انطوت مضامين وبنى إجراءاتها الإنجيلية على عنصر عظيم من عناصر التسلية. فبالنسبة إلى العديد من الإنجيليين، كان التحرك بدفع من الروح برهاناً ضرورياً للتجربة الدينية الصادقة المتمتعة بعدد كبير من سمات أي عرض جانبي

ـ أداء أناس مهووسين يرقصون بجنون، يتحدثون بالألسنة، وعبر أشكال أخرى من السلوك الخارق للعادة. يشكل المؤتمر السياسي ساحة أخرى تقوم فيها عبقرية عرض عظيم بجر التسلية وراءها.

ظل مبدأ التسلية ـ الرغبة في الاستمتاع، في التلهي، في الحصول على فرصة الهروب ـ يتنوع ويتوسع، إذ خرج من الواقعية المبهرة لوسيلة التسلية الجماهيرية الأولى: السينما. والأفق المتسع المستعمر الآن بمبدأ التسلية يحمل في داخله ما بنته السينما: عناصر الأسطورة العامة، موضوعاتها وإيديولوجياتها. إنه مشحون بالقيم والمعاني المروية، المطروقة والمعبر عنها بأدوات التسلية، بأفكار أمريكا وبالذات الأمريكية. والثقافة العامة المشكلة بفعل صناعات التسلية الشعبية ما لبثت أن أصبحت ذاتية الوعي. باتت مسكونة بالريبة إزاء التلاعب الكامن في صلب المشروع. أتقن الجمهور فنون مناقشة التقنيات المصطنعة الموظفة لإدامة الشهرة، تقويم هذه التقنيات والتآمر معها. من الواضح أن بناء الشهرة جزء من العرض، أحد أسس التسلية. إلى الشهرة والنجومية هذه سوف نعود في الفصل الرابع. أما هنا فيكفي أن يقال: كلما كان الجمهور واعياً، مُطَّلعاً بعمق على وسائل صنع النجوم، زاد اكتساب الفكرة للصفة الديمقراطية بوصفها منظومة يستطيع الجميع الانخراط فيها للتحول إلى مشاهير ونجوم. يستطيع أي شخص أن يحصل على نصيبه من الشهرة ذات الدقائق الخمس عشرة مع قيام أعداد متزايدة باطراد من أدوات إطلاق المشاهير بإشباع نهم وسائل الإعلام المستعدة لالتهام أفواج متواصلة من الشخصيات الجديدة. لعل الغموض المراوغ هو أن الجمهور العريض لا يتمكن، وهو يغدو أكثر إطلاعاً على التلاعب الممارس عليه، من أن يصبح، بالضرورة، أكثر تفهماً للأسطورة العامة

والإيديولوجيا الأسطورية اللتين تجسدهما وتنشرهما التسلية الشعبية الجماهيرية، أعمق إدراكاً نقدياً لهاتين الأسطورة والإيديولوجيا، وصاحب موقف انتقادي منهما.

يقول رتشارد سلوتكين إن التخوم الغربية التي أصبحت الجنس الفني السائد من الثقافة الشعبية الجماهيرية توفر مجالاً ذا شأن لاصطناع ومراجعة الأسطورة والإيديولوجيا العامتين. ويرى جوناثان جونز أن جون فورد قام، على امتداد حياته، بـ"إنتاج أفلام ذات حساسية عميقة إزاء كيفية قلب التاريخ إلى أسطورة. فَغَرْبُهُ (الوَسْت) ليس إلا مكاناً يظل فيه الواقع دائباً على التحول إلى كذبة[11]. وأفضل توضيح لهذا الأمر هو فلم فورد العائد إلى عام 1962 **الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالنس، وقلعة الأباتشي** المنتج سنة 1948. يقول رئيس تحرير الجريدة في الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالنس: "هذا هو الغرب، سيدي. حين تغدو الأسطورة واقعاً، اطبعْ الأسطورة!". إن أسطورة التخوم الموحشة، أسطورة الغرب، كما يجري التعبير عنها في الوَسْتَرْن ستخلص من تجربة أمريكا التاريخية. إلا أنها هيكلية، تلفيق مدروس، أسطورة محشوة بشحنة غنية من المعاني، ومن القيم والإيديولوجيا. إنها الورشة الأكثر نموذجية لإنشاء فكرة أمريكا والتعبير عنها، لصياغة الروح الأمريكية. ولكن ما مدى إمكانية دراسة ومناقشة نزوع الواقع التاريخي نحو التحول الدائم إلى كذبة؟ ما تشعبات وعواقب ثقافة جماهيرية خارجة من رحم هذا النزوع بالنسبة إلى الحقل العام؟ هل يستطيع التلفيق المطَّرد المتركز على الموضوعات القيمة لفكرة أمريكا أن يحقق معجزات الجهل؟ وهو الأمر الذي يوصلنا إلى الناموس الثالث للميثولوجيا الأمريكية: الجهل نعمة.

جاء فلم **قلعة الأباتشي**، أولى حلقات ثلاثية فرسان فورد الشهيرة، قصيدة مديح للجندي العادي، وهو موضوع مقنع بالنسبة إلى أمة مازالت مشغولة بالخروج من حالة التعبئة الجماهيرية العامة في الحرب العالمية الثانية. موضوع الفلم هو دوام الجيش بوصفه مؤسسة الأمة الأساسية، بوصفه القوة التي جعلت الأمة ممكنة. إنها نظرة خاطفة إلى الوراء حيث صُنعت أمريكا من ناحية ورؤية متطلعة إلى الأمام لدولة الأمن القومي القائمة على أساس القوة العسكرية، الجيش الذي سيكون ضرورياً لاستيعاب دروس الحرب العالمية الثانية، من ناحية أخرى. غير أن هناك في قلب الفلم معالجة فورد **لصمود** كستر **الأخير** في معركة بيغهورن الصغير عام 1876، تلك الكارثة العسكرية التي ألقت بظلالها على احتفالات الأمة بالذكرى المئوية. صحيح أن الأسماء والمواقع تغيرت ولكن الدلالة التاريخية واضحة دون لبس. إنه تنويع فورد على الموضوع المركزي في الجزء الثاني من كتاب سلوتكين عن أسطورة التخوم الغربية: **البيئة المنحوسة**[12]. تدور قصة فورد حول كيفية قيام ضابط متشرد ضيق الأفق شديد الاحتقار للهنود باتخاذ قرار يقضي بعدم التفاوض مع جماعة من هؤلاء الهنود وصولاً إلى إقناعهم بالانتقال إلى إحدى المحميات لإزاحتها عن طريق تقدم الأمة الأمريكية، والمبادرة، بدلاً من ذلك، إلى الإجهاز عليها بالقوة العسكرية- وهو خيار يتمخض عن سَوْق جنوده إلى الموت المؤكد. من حيث الجوهر، ليست العملية إلا تكراراً لهجوم اللواء الخفيف من قبل الخيالة البريطانية في حرب القرم عام 1854 الذي علق عليه المارشال بوسكويه قائلاً: C'est magnifique, mais ce n'est pas la guerre (هذه رائعة، غير أنها ليست حرباً). الكارثتان، كلتاهما، ما لبثتا أن غدتا أسطورتين قوميتين جبارتين. يرى

سلوتكين أسطورة الصمود الأخير محطة رئيسية من محطات إعادة تشكيل أسطورة التخوم وإقحامها في فكرة التضحيات الضرورة لإدامة حركة توسع الإمبراطورية، عملية تلفيق أسطورة عامة طابعة للانتقال من إغلاق التخوم الغربية إلى فتح بوابة إمبراطورية كوكبية.

لا ينصب اهتمام فورد على صناعة الأسطورة فحسب بل وعلى التواطؤ مع الأكاذيب. ثمة كان، من بداية الفلم إلى نهايته قَدْر من التوتر بين بطلي الطرفين المحوريين: العقيد خميس (الكولونيل ثيرزدي)، نظير كستر الذي يمثله هنري فوندا، والنقيب (الكابتن) يورك الذي يمثله جون وين، عسكري متناغم مع التخوم، عميق الإحاطة بأحوالها وأهلها الهنود، يتصدى لمواقف خميس وسياسته. في المشهد الختامي من الفلم يقوم فريق من الصحافيين بزيارة قلعة الأباتشي توقاً لقصص التصدي المجيد الأخير للعقيد خميس ورجاله، المخلدة سلفاً في لوحة أيقونية محفوظة في القلعة؛ تعليق ذو دلالة على أهمية وسائل الإعلام الأمريكية في اصطناع الأساطير، كما على السرعة التي ينجح بها التاريخ بوصفه أسطورة في الانقلاب إلى أكاذيب. مع أنه أقدم على مخالفة خميس، على معارضة عناده رغم معرفته بأنه على خطأ، وعلى الوقوف موقف المتفرج من حدوث المذبحة، فإن يورك يؤكد للصحفيين أن اللوحة تصوِّرُ ما حدث بدقة كاملة: مجيد وبطولي. لحظة المبادرة للخروج في دورية على رأس فصيلة، يبادر يورك إلى اعتمار القبعة العسكرية التي كانت علامة خميس الفارقة، وهي مصدر توتّر مبكر بين الرجلين. لا يقف الأمر عند كون الأسطورة أقوى من التاريخ؛ ففي بعض الأحيان تكون الكذبة التي جُعلت أسطورة عامة أقوى من السماح بقول الحقيقة، وواجبة الاحتضان والتبني.

تبقى أسطورة التخوم الموحشة مسألة مركزية بالنسبة إلى الاستثنائية الأمريكية. إنها المصدر والمنطق التاريخيين لكون أمريكا مختلفة، أحد أسباب بقاء أمريكا في منأى عن جملة الأمراض، الفوضى والاضطرابات التي ابتُليَ بها باقي العالم. لقد أصبحت تسويغاً للوفرة، لبحبوحة نمط الحياة الأمريكي. إنها الركيزة الإيديولوجية للتسليم بأن أمريكا هي، ويجب أن تبقى، القوة المسيطرة على كوكب الأرض. باختصار، نحن بصدد المزاج الانعزالي الهائل، السبب الأول والأخير لمجد الجهل، أو للمجد في الجهالة. ليست أمريكا صادقة لا فيما يخص تاريخها الخاص ولا في تعاملها مع باقي العالم. إن هيمنة الأسطورة العامة مع الإيديولوجية التي تجسدها تصبح عقبة طبيعية كبرى أمام معاينة الذات وتمحيصها. إنها أحد أسباب استحالة النقاش العام حول موضوعات ذات أهمية عامة ملحة. إنها سبب فعال للجهل بباقي العالم ولإسقاط ما يمكن لباقي العالم أن يقوله عن أمريكا من الحساب. إنها عقبة متعذرة التجاوز بالنسبة إلى غير الأمريكيين المنخرطين في حوار متبادل، مفتوح ومتكافئ حول أمريكا وما تنطوي عليها من معاني بالنسبة إلى أمريكا وإلى العالم طولاً وعرضاً.

يوفر فلم طبول على امتداد الموهوك مثالاً واضحاً لكيفية تحويل الأساطير والأكاذيب إلى إيديولوجيا جهل. تشكل ميليشيا المتطوعين المحلية، تلك الصورة البصرية لميليشيا جيدة التسليح، إحدى ركائز الفلم. ليست الأسطورة العامة وحدها هي التي يجري تجسيدها في هذه المشاهد المتعاقبة إنها مادة إيمان دستوري، شُكلت بصرامة وجرى تأكيدها بحزم إيديولوجي وحماسة سياسية بوصفها مادة جوهرية بالنسبة إلى فكرة أمريكا بالذات. أما مُساءلة تاريخيتها، دقّتها ومدى

احتمالها بوصفها ما حدث في التاريخ فتبقى مشحونة بالخطر. يقدم المؤرخ غاري ولز الحائز على جائزة بوليتزر أدلة معاصرة ذات شأن في كلمات قادة ميليشيا تؤكد أن ما يصوره فورد إن هو إلا تاريخ جرى قلبه إلى أسطورة.

> نقيب في ميليشيا نيو هامبشاير تحدث في 1775 عن أن "ما يزيد على نصف رجالنا ليسوا مسلحين"، وقال أحد ضباط الميليشيا في فيرجينيا إن لديه مستودعاً فيه ألف بندقية، ولكنها معطَّلة جميعاً، لا تعمل. أما لجنة سلامة نيويورك فقد رفضت إرسال أي قوات إلى الميدان "لأنها بلا سلاح". وقد تعين على حاكم ولاية فيرجينيا، توماس جفرسون، أن يدافع عن ميليشيا ولايته حتى أقدمت الأخيرة، بسبب افتقارها إلى البنادق، على سرقة طلبية اشتراها الجيش القاري.... وعدت الحكومة الجديدة بتسليح الميليشيات. إلا أن ولاية فيرجينيا ظلت تكرر وعدها بأن تفعل ذلك لسنوات، **ولم تفعل قط**[13].

يطرح ولز هذا السؤال الواضح: إذا كان كل رجل مالكاً بندقية للتدرب في وحدات الميليشيا، فلماذا يضطر هذا العدد الكبير من الرجال إلى الالتحاق بالقتال دون سلاح؟ وإذا كانت ولاية فيرجينيا عاجزة عن توفير الأسلحة اللازمة لميليشياتها، فكيف كانت الحكومة الاتحادية الجديدة ذات الموارد المحدودة جداً تستطيع أن تتوقع فعل ذلك؟ يتركز اهتمام ولز على مساءلة العلاقة فيما بين الأسطورة، التاريخ والأزمنة الحديثة. "ثمة كانت بندقية واحدة لكل عشرة رجال في المستعمرات. أما الآن فهناك بندقية لكل رجل، امرأة وطفل في أمريكا،

مع ثلاث بنادق لكل ذكر راشد من السكان. ومع ذلك فإن هذا الوضع اللاحق مبرر بالتذرع بالسابق"[14]. غير أن طرح مثل هذه الأسئلة إن هو إلا وقوف في وجه إيديولوجيا الجهل واستثارة لغضب الجميع.

يستشهد ولز بإحصائيات مأخوذة من كتاب مايكل إيه. بلسايز: تسليح أمريكا: جذور ثقافة المسدس القومية الذي فاز بجائزة بانكروفت الصادرة عن جامعة كولومبيا النيوبوركية لعام 2001. غير أن أطروحة الكتاب المركزية التي تؤكد أن الأسلحة كانت أقل شيوعاً في أمريكا المبكرة مما كان يُعتقد عموماً أو يسلَّم به شعبياً بكثير، وأن مناهج البحث المعتمدة تثبت صحة هذا القول، ما لبثت أن أصبحت مثار اهتمام الرأي العام، ومبعث جدل. تمخض الخلاف عن إخضاع بلسايلز للمساءلة الأكاديمية بتهمة التضليل واستقالته من منصبه كأستاذ تاريخ بجامعة إيموري. ومن شأن أي بحث عن الموضوع على شبكة الإنترنت أن يفضي إلى سيل من الدعاوى والدعاوى المضادة، بما فيها إدانات شديدة لعمل بلسايلز. في استقالته كتب بلسايلز يقول: "سأواصل البحث في، والكتابة عن مواد المحاكمة مع الاستمرار في الوقت نفسه في مواصلة العمل لإنجاز كتابي الثاني، إلا أنني لا أستطيع مواصلة التعليم في بيئة أشعر أنها معادية[15]. يتعلق الجدل المركزي باستخدامه سجلات قضائية لتوفير بيانات إحصائية عن ملكية المسدسات والبنادق. غير أن هناك، كما يبين ولز، وفرة من الأدلة المأخوذة من عدد كبير من المصادر في السجلات المعاصرة للبرهان على أن امتلاك السلاح لم يكن عاماً وشاملاً، على أن تسليح الميليشيات، مثلها مثل الجيش القاري، كان أمراً إشكالياً إلى حد كبير وعلى أن الميليشيات اضطلعت بأدوار مختلفة في أوقات وأمكنة متباينة خلال فترة الحرب الثورية، بل وعلى أن قادة

للجيش القاري كانوا يجدون جهود هذه الميليشيات ومحاولاتها مزعجة ومعطلة في كثير من الأحيان. ومهما يكن فإن الهامش العام المتاح لمناقشة وسبر أغوار حقائق التاريخ وقضاياه يبقى، في أمريكا، محدوداً، وثيق الارتباط بالأسطورة العامة. ليست الوقائع هي الإشكالية. إنها الإيديولوجيا الأسطورية، بإداناتها العامة، برقابتها العامة، وبجملة المضاعفات السياسية التي تجعل الحصول على الحقائق على نحو مباشر يبدو شبه مستحيل. بالطبع، ليست مسألة التحكم بالسلاح هي المسألة الوحيدة المكفنة بالإيديولوجيا الأسطورية. فمناقشة أي قضية معاصرة من تغير المناخ إلى الأطعمة المعدَّلة وراثياً، من برنامج الأسلحة النووية القومي إلى الواقع العنصري، بأي قدر من الحرية والشفافية، يكاد أن يكون متعذراً في أمريكا. إيديولوجيا الجهالة هي صاحبة القول الفصل؛ ولا تتأخر وسائل الإعلام عن ضمان دفع الأمريكيين إلى أن يصبحوا مستهلكين جيدين بدلاً من تشجيعهم على أن يكونوا مواطنين نقديين يطرحون الأسئلة.

متقوقعين في روحهم القومية وإيديولوجيتهم الأسطورية يبدو الأمريكيون قانعين أو، أقله، مستسلمين للعيش في جهل مُهَيْكَل، مصنَّع، في جهل واسع الإطلاع يتبنى تاريخهم الخاص جنباً إلى جنب مع جملة تصورات ومعلومات عن باقي العالم. تكون العاقبة متمثلة بنوع من العزلة المعلوماتية في أكثر الأمم التي عرفها تاريخ البشر غنى بالمعلومات. ثمة عالم بدائي وقاصر لا يثور على الجهالة الأمريكية البريئة إلا في أوقات الفوضى والصراع. وقد عبر آمبروز بيرس عن المشكلة بقدر كبير من البلاغة حين قال: "الحرب هي وسيلة الرب لتعليم الأمريكيين الجغرافيا". يتمثل رد أمريكا على الخطر بالهروب إلى الصور المجازية

الهيكلية للتجربة الأمريكية، بالتعويل على أطروحات أسطورتها العامة: أطروحات الخوف، فهم الخصوم على أنهم أعداء عنيدون يتعذر التفاهم معهم، التماس رد مسلح قائم على العنف قادر على اجتثاث المشكلة. لعل الرأي الأصعب الذي يمكن طرحه هو أن الاستثنائية الأمريكية تمنع الأمريكيين، عند كل منعطف، من فهم أنفسهم وعلاقتهم مع العالم، كما مِنْ إدراك طبيعة العالم الذي يتم التعامل معه، وبالقَدْر نفسه.

ما من أمة إلا وعندها تراث أسطوري. وما من أسطورة إلا ويمكن توظيفها من قبل أي أمة تسويغاً ذاتياً. فأي بلد يستطيع تقديم أمثلة لأساطير متحولة إلى، أو ممسوخة أكاذيب، تُعد عموماً ذات عواقب وخيمة. غير أن فضاء أمريكا العام يبدو استثنائياً في مقاومته لمساءلة هذه الآلية الإنسانية المألوفة. إن الحالة الأمريكية هي حالة الامتثال المرضي الذي تعوِّل عليه الأمة في تمسكها بأساطيرها العامة وإيديولوجيتها الأسطورية بوصفها قيماً ومعاني ضرورية لتحديد الذات ووصفها. ففي 1933 قام فرانكلن دي. روزفلت بإبلاغ الشعب الأمريكي أن "الشيء الوحيد الذي ينبغي أن نخافه هو الخوف نفسه". إن كلماته تحمل حشداً من المعاني وتبقى تحدياً راسخاً. قامت أمريكا بجعل الخوف جوهراً، ممتنعة عن محاكمة أو مناقشة أسلوب معالجة الخوف ذاته. يجري تعليم الأمريكيين أن يخافوا؛ وهم يخافون التأمل والمعاينة الذاتيين، يخافون مساءلة نظرة عالمية مصنَّعة، ملفَّقة ترى الجهل نعمة. ويجري تعليمهم أن يهربوا ـ أن يلوذوا بالمثيولوجيا، بأسباب اللهو والتسلية، ببحر المعلومات: بكل شيء يكفِّن الوقائع الحقيقية لتاريخهم ولحشد العواقب المرعبة لأفعالهم. هذه هي ركائز الأمة. هذه هي الأكاذيب التي تحيط بكيفية نشوء الأمة.